

# TOMORROW NEVER DIES. HYPERRÉALITÉS DU LAOCOON

## Préambule

Les copies ouvrent la voie à des interprétations alternatives d'une œuvre originale. Elles témoignent de son état à un moment historique donné, que celle-ci ait survécu jusqu'à nos jours ou qu'elle ait disparu. Elles la traduisent dans d'autres médiums et techniques – dessin, impression, moulage, photographie ou reproduction en 3D. Chacune de ces représentations, créées dans des contextes géographiques et temporels différents, enrichit la biographie de l'original de nouvelles significations, valeurs, utilisations ou récits.

Les copies peuvent également bousculer notre croyance en l'originalité inhérente d'une œuvre d'art, frayant des chemins ambigus où les pensées peuvent philosophiquement déambuler. En regardant au-delà du récit familier de l'original, de nouvelles façons d'appréhender l'œuvre d'art commencent à émerger. Cette exposition explore le réseau complexe de significations générées par les copies du *Laocoon*. Elle présente un récit alternatif qui remet en cause le regard que nous portons sur la sculpture du musée du Vatican. Et si ce que nous voyions n'était pas réel, mais plutôt hyperréel ?

## Dès qu'il fut visible, tout le monde se mit à dessiner

Le groupe sculptural *Laocoon et ses fils* fut découvert sur la colline de l'Esquilin à Rome en janvier 1506, après avoir été enfoui pendant quatorze siècles. Il fut immédiatement identifié comme le groupe grec appartenant à l'empereur Titus. Dans son *Histoire naturelle*, Pline l'Ancien le décrit comme étant « au-dessus de tout ce qu'ont produit la peinture et la sculpture en bronze. Fait d'un seul bloc, le

groupe comprend Laocoon lui-même, ses enfants, les serpents aux merveilleux replis, et est dû, suivant un plan prévu, au travail des excellents artistes de Rhodes, Hagésandre, Polydore et Athénodore<sup>1</sup> ».

Le groupe représente le prêtre troyen Laocoon et ses deux fils mourant d'une injuste punition divine pour avoir averti les Troyens du danger tapis dans le cheval en bois. Le rendu hautement expressif de l'agonie des personnages, leurs corps contraints par l'étreinte du serpent, ont contribué au succès de la sculpture à travers les siècles. Francesco da Sangallo, ayant assisté enfant à l'excavation du *Laocoon* avec son père, le célèbre architecte Giuliano da Sangallo, racontera plus tard que « dès qu'il fut visible, tout le monde se mit à dessiner. »

La découverte du *Laocoon* a marqué le début de sa traduction dans de nombreux médiums. Artistes et artisans se sont mesurés au célèbre chef-d'œuvre, laissant derrière eux d'innombrables dessins, gravures et photographies, ainsi que des répliques en taille réelle ou réduite fabriquées en marbre, plâtre, résine ou céramique. L'histoire de ces traductions remonte à l'acquisition du *Laocoon* par le pape Jules II et son installation au sein de sa collection d'antiquités dans la Cour de l'Octogone. Lieu d'éducation pour de nombreux artistes, cette collection en plein air fut suivie par la création d'académies qui développèrent leur système éducatif autour de l'imitation de modèles classiques. Dès lors, de par ses qualités esthétiques et son pouvoir expressif, le groupe du *Laocoon* devint l'une des œuvres antiques les plus reproduites.

La pratique de la copie marque aussi le début de la complexité biographique du *Laocoon*. Par la copie, l'histoire de l'œuvre originale vient croiser celle d'artisans anonymes, d'artistes célèbres, d'académiciens et de particuliers qui, depuis sa découverte, se

---

1. Traduction par Agnès Rouveret citée in Salvatore Settis, "La fortune de Laocoon au xx<sup>e</sup> siècle", *Revue germanique internationale*, 19 | 2003, 269-301.

confrontent à la célèbre sculpture. Chaque représentation du *Laocoon* initie une nouvelle ramification historique et des nouvelles significations et usages liés à son contexte de production et de diffusion, et en même temps témoigne de l'histoire de l'original lui-même, en mettant en lumière les interprétations et modifications subies par la sculpture au fil du temps.

## **Le *Laocoon* réinterprété**

Depuis sa découverte au <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle, le groupe du *Laocoon* a connu une série de restaurations qui ont principalement porté sur la réintégration des parties manquantes de la sculpture, notamment les bras et les mains du prêtre et de ses deux fils. Jusqu'à la dernière intervention de 1960, ces restaurations n'ont pas fait l'objet d'une analyse scientifique de la sculpture. Au contraire, elles se sont focalisées sur la réinstauration d'une hypothétique expressivité du groupe, modifiant à chaque fois le sens de la sculpture par un geste de résistance de Laocoon et de ses fils au serpent, ou bien leur soumission à la prise du reptile.

Les restaurations les plus fameuses, réalisées par Montorsoli en 1532 et Agostino Cornacchini vers 1727, rendent Laocoon et son fils cadet dans un geste emphatique, leurs bras étendus dans un combat actif avec le serpent. En 1815, Antonio Canova, chargé de restaurer l'œuvre de retour à Rome après son pillage par Napoléon Bonaparte, réintègrera le geste grandiloquent de la version de Cornacchini. À une époque où l'authenticité des œuvres d'art n'était pas encore une préoccupation, une nouvelle interprétation aurait probablement suscité des scandales et des controverses inutiles.

La dernière restauration de 1960 a ôté les réintégrations des membres supérieurs des deux fils, et a substitué le bras du Laocoon par un nouveau membre. Considéré aujourd'hui comme l'original, il a été découvert en 1905 par l'archéologue allemand Ludwig Pollak dans un atelier de tailleur de pierre à Rome. Plié derrière le cou, ce

bras modifie incontestablement le sens de la sculpture par rapport aux interprétations antérieures. Il met en exergue la défaite du prêtre troyen face au pouvoir du serpent dans ce qui semble être ses derniers instants de vie.

Lorsque nous nous tenons devant le groupe du *Laocoon* au Vatican, nous n'avons pas conscience de ses précédentes interprétations. Celles-ci ne survivent que dans les copies, documents inestimables pour retracer la manière dont la sculpture a été réimaginée à travers le temps. Une première question surgit alors – Comment pouvons-nous définir le caractère original d'une œuvre d'art qui a évolué et a été réinterprété au fil des siècles ?

Bien que la restauration la plus récente rapproche le *Laocoon* de sa forme originale présumée, certains archéologues suggèrent qu'un degré d'authenticité supplémentaire pourrait être atteint en repensant la présentation de la sculpture. La façon dont une sculpture est exposée et perçue fait, en effet, partie intégrante de son aura. L'arrangement frontal actuel des figures du *Laocoon*, s'apparentant à un relief, reflète l'idée que la Renaissance se faisait de l'art classique. Cependant, des expérimentations archéologiques ont montré qu'une présentation différente des figures aboutirait à une composition plus dynamique. Un premier exemple est donné par un moulage en plâtre du XVII<sup>e</sup> siècle situé à l'Académie des beaux-arts de Florence, dans lequel le fils aîné est positionné presque dos à dos avec son père. Cette reconstitution s'est probablement basée sur le fait que la figure du fils aîné était séparée du père et du fils cadet, qui eux sont réunis sur un même socle – ce qui est aussi mis en évidence dans un dessin réalisé par l'artiste Giovanni Antonio da Brescia immédiatement après la découverte de la sculpture.

Dans les années 1970, l'historien de l'art américain Seymour Howard est parvenu à une conclusion similaire. En reconstituant la relation entre les figures selon une composition pyramidale, la sculpture transmettrait de manière plus efficace l'effort physique des

personnages. De plus, Howard suggère qu'une rotation de l'axe de la sculpture de 45 degrés, suivant une perspective cavalière, renforcerait la nature baroque du *Laocoon*. Cette présentation obligerait les spectateurs à tourner autour de la sculpture pour remarquer des détails cachés, tels que la tête du serpent mordant le prêtre dans l'abdomen.

Si l'on considère la façon dont une œuvre est exposée comme faisant partie de l'essence originale de l'œuvre, nous commençons à comprendre les zones ambiguës dans lesquelles nous nous trouvons lorsque nous regardons le groupe du *Laocoon* au Vatican. Dans quelle mesure une œuvre d'art est-elle considérée comme authentique, alors qu'elle est confrontée aux interprétations culturelles qui modifient sa perception et son expérience ?

## **Le *Laocoon* à Genève**

La biographie d'une œuvre originale tend aujourd'hui à être considérée par rapport à ses copies. Celles-ci non seulement prolongent l'histoire et la valeur artistique de l'original, mais sont elles-mêmes jugées comme des œuvres d'art authentiques, expressions des contextes culturels, sociaux et politiques dans lesquels elles ont été produites et diffusées. Par conséquent, au début du XIX<sup>e</sup> siècle, lorsque des copies en plâtre du *Laocoon* ont commencé à peupler les collections des écoles émergentes d'arts industriels en Europe, l'histoire de la célèbre sculpture a croisé celle des nations cherchant à mettre en valeur leur compétitivité sur le marché mondial. La production d'objets industriels se devait d'être technologiquement avancée mais aussi esthétiquement raffinée. De ce fait, il était devenu nécessaire d'éduquer le goût des artisans par l'art classique. À Genève, la Société des Arts et, plus tard, l'École des Arts Industriels, ont proposé des cours de dessin aux artisans de l'industrie horlogère et joaillière au cours des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles.

La Société des Arts a été créée en 1778 pour encourager le développement de l'industrie de Genève par l'enseignement du dessin. Sa création coïncidait avec la fin des lois somptuaires réglementant les coutumes morales et restreignant l'affichage de la richesse et de l'ornementation. Favorisé par des logiques du marché, le goût pour les objets esthétiques et les éléments décoratifs supplanta les considérations morales. La Société des Arts considérait le dessin comme bénéfique tant pour les artisans et les employés des manufactures de la ville que pour d'autres métiers, tels que les maçons, les charpentiers et les jardiniers qui voulaient incorporer des motifs ornementaux dans leur travail. Les moulages en plâtre étaient des outils essentiels pour l'enseignement du dessin d'après la bosse, constituant une étape fondamentale avant l'étude du nu.

La Société des Arts rassemblait une collection significative de moulages en plâtre, qui, à un moment donné, comprenait aussi deux copies du groupe complet du *Laocoon*. La première avait été offerte par le peintre Jean-Pierre Saint-Ours, tandis que la seconde fut acquise après le décès du peintre Pierre-Louis De la Rive. À cette époque, les moulages du *Laocoon* étaient pris directement sur la sculpture originale du musée du Vatican. Cette pratique cessa au XIX<sup>e</sup> siècle pour des raisons de conservation. Depuis, les copies seront dérivées de modèles en plâtre et ne représenteront souvent que des fragments du groupe sculptural.

L'École des Arts Industriels de Genève a été créée dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle pour poursuivre la mission de la Société des Arts. Elle livrait un enseignement technique plutôt qu'artistique et préparait les étudiants à travailler dans différentes industries. L'école était aussi le principal producteur suisse de moulages en plâtre, et fournissait des répliques de sculptures anciennes, d'ornements architecturaux, d'anatomie humaine et animale, et d'objets de sciences naturelles à d'autres écoles et musées et à des particuliers, en Suisse ou à l'étranger.

Contrairement à la Société des Arts, l'École des Arts Industriels ne possédait pas de reproduction à l'échelle réelle de l'ensemble du groupe du *Laocoon*, la pratique du moulage à partir de l'original ayant déjà cessé. Il est plus probable que l'école ait acquis ses premiers moulages du Musée du Louvre, qui possédait une copie du *Laocoon* obtenue lors du pillage de la sculpture par Napoléon Bonaparte. Les catalogues de vente de moulages produits par l'École des Arts Industriels proposent une reproduction miniature du groupe sculptural, le torse du *Laocoon*, et son buste ou celui de ses enfants montés sur des socles en forme de chapiteau. Une réplique à taille réelle de l'ensemble du groupe aurait entraîné des coûts conséquents et des difficultés techniques notables, et n'aurait peut-être plus répondu à la demande d'autres écoles et de clients privés, privilégiant sans doute l'acquisition de détails pour des raisons pratiques ou à des fins de décoration.

Simultanément à la constitution de la collection de moulages de l'École des Arts Industriels, vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle une nouvelle collection voit le jour auprès de la chaire nouvellement créée d'archéologie à l'Université de Genève, qui ouvre une nouvelle ramification sémantique au sein de la biographie du *Laocoon*. Cette collection universitaire répondait aux besoins d'une approche scientifique de l'étude de l'antiquité. Dans les cercles d'archéologie et d'histoire de l'art, les chercheurs étudiaient le contexte historique de création du *Laocoon* et proposaient des hypothèses quant à sa datation. Avant la reproduction photographique, la présence du moulage en plâtre du *Laocoon* dans les collections archéologiques facilitait l'examen de son style et l'étude comparative avec d'autres moulages d'œuvres de l'Antiquité.

Pour faciliter cette étude, l'Université de Genève emprunta à un moment donné un certain nombre de moulages de la Société des Arts, dont une des répliques en plâtre de l'ensemble du groupe du *Laocoon* qui a disparu depuis. L'Université ne possède aujourd'hui qu'une copie du buste du *Laocoon*. Cependant, ce fragment fonctionne à la fois comme une évocation de l'histoire de l'œuvre

originale et de celle des copies qui ont été étudiées et produites à Genève depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle. Cette réplique concentre le réseau de significations et d'affections qui ont contribué, et contribuent toujours, à façonner l'idée de l'original.

### **Les simulacres du *Laocoon*.**

La fidélité accrue et la facilité de reproduction de la photographie ont joué un rôle crucial dans l'avancement des études archéologiques et historico-artistiques, permettant des études approfondies du travail d'un artiste ou une analyse comparative et stylistique entre œuvres de différents créateurs. La photographie a également initié une large circulation d'images, d'autant plus amplifiée par l'introduction d'Internet. Les images du *Laocoon* se sont abondamment propagées et apparaissent désormais simultanément dans des musées, des maisons et des endroits inattendus, devenant souvent la seule rencontre que de nombreuses personnes auront avec l'œuvre d'art.

Les nouvelles technologies de numérisation représentent la phase la plus récente de l'évolution des techniques de reproduction. En collaboration avec des plateformes telles que Sketchfab, certains musées occidentaux proposent désormais des reproductions numériques des copies sculptées du *Laocoon*. Ces modèles 3D rendent visible le répertoire de gestes que le fameux groupe a acquis tout au long de ses restaurations. De plus, ils permettent une interaction avec l'œuvre totalement inédite. N'étant plus contrainte par sa physicalité, l'œuvre peut désormais être manipulée et observée sous des perspectives inhabituelles, telles que des vues aériennes, du bas vers le haut, voire même de l'intérieur. Des imprimantes numériques de plus en plus accessibles permettent maintenant la production de répliques miniatures et colorées du *Laocoon*, facilitant la propagation d'objets tridimensionnels qui suit une trajectoire similaire à celle de la photographie.



La multiplication des copies, des photographies et des modèles tridimensionnels du *Laocoon* à travers lesquels nous anticipons, voire vivons, l'expérience de l'original, banalise voir même subvertit la notion d'originalité ou d'authenticité de l'œuvre. La copie devient un simulacre qui annonce l'existence de l'original. Avec l'augmentation de jumeaux virtuels créés à partir des copies du *Laocoon*, les interprétations passées de l'original refont surface dans une coexistence étrange. Chacune de ces interprétations vit légitimement dans l'espace virtuel, prouvant la validité du chemin rhizomatique du *Laocoon* dans son accumulation d'histoires.

À la lumière de cela, une nouvelle approche de l'original pourrait s'ouvrir à nous, qui incarne nos imaginations et nos affections. La notion d'original pourrait se trouver élargie, permettant au *Laocoon* de vivre dans des états de fluctuation matérielle, incarnant ses propres métamorphoses culturelles et les biographies de ses copies. Un être en constante transformation, enrichi d'une multitude de significations.

# TOMORROW NEVER DIES. HYPERRÉALITÉS DU LAOCOON

Collection des moulages de l'Université de Genève  
Rue des Vieux-Grenadiers, 10. 1205 Genève  
[www.unige.ch/moulages](http://www.unige.ch/moulages)

Commissariat: Francesca Zappia

Pièce sonore

Écriture: Francesca Zappia

Voix: Katrin Kettenacker pour la version française, Joanna Peace pour la version anglaise.

Montage: Mathias Pfund pour la version française, Douglas Morland pour la version anglaise

Vidéos

Curating et script: Francesca Zappia

Montage: Douglas Morland

Buste du Laocoon

Le buste du Laocoon présenté dans l'exposition appartient à la Collection des moulages de l'Université de Genève.

L'exposition a été développée avec le concours du Prof. Lorenz Baumer et Alexis Di Santolo (Collection des moulages de l'Université de Genève), Thierry Kleiner, et de Pierre Leguillon, Mathias C. Pfund et Adélaïde Quenson (HEAD Genève).

Elle a été produite dans le cadre du projet de recherche « Zone grise de l'original (des bifaces au NFT) », mené en 2022-2024 sous la direction de Pierre Leguillon. Elle bénéficie du soutien du Fonds stratégique de la HES-SO et de la HEAD – Genève.